



## Artigos/Articles

### **A tradução multimodal e a obra de arte** *Em busca de novos modelos teóricos sobre tradução entre modos textuais não verbais*

Wisley Vilela<sup>1</sup>

## RESUMO

---

Os modos textuais visual, aural e verbal são os elementos básicos da expressão na obra de arte. Para o senso comum, o termo “tradução” está primariamente associado ao modo textual verbal. As teorias tradicionais da tradução reforçam esse estereótipo porque seus modelos teóricos privilegiam o texto verbal em detrimento dos outros modos textuais. A obra de arte construída em texto verbal, como a poesia e a literatura, dispõe de mais docas nas estruturas teóricas dos Estudos da Tradução do que as construídas em textos visual e aural. As abordagens da tradução envolvendo os modos visual e/ou aural não raro discutem questões relacionadas à intraduzibilidade, em lugar do desenvolvimento de modelos produtivos para a análise sistemática desse tipo de tradução. Portanto, a tradução da obra de arte seria uma impossibilidade teórica. Não obstante, a tradução de textos multimodais, que constituem a base da expressão artística, é atividade corriqueira nas comunicações humanas e a tradução da obra de arte é empresa factível e demonstrável. Intuo que a impossibilidade teórica da tradução da obra de arte resulte das limitações das teorias tradicionais da tradução, e não de uma suposta intraduzibilidade inerente à obra de arte. A formulação em curso de novos modelos teóricos suficientes para compreender a tradução da obra de arte nos Estudos da Tradução visa uma resolução que harmonize a evidência empírica com a teoria.

**Palavras-chave:** obra de arte; tradução multimodal; modos textuais; teorias da tradução; Estudos da Tradução.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. <https://orcid.org/0000-0002-3450-5811>.  
Email: wisley@wisley.net

## ABSTRACT

---

Visual, aural, and verbal text modes are the basic elements of expression in the work of art. The term "translation" is generally associated with the verbal text mode. Traditional translation theories reinforce this stereotype because their theoretical models favor verbal over other text modes. The work of art built on verbal text, such as poetry and literature, has more docks in the theoretical structures of Translation Studies than those built in visual and aural text modes. Approaches to translation involving visual and/or aural text modes often discuss untranslatability, rather than the development of productive models for the systematic analysis of this type of translation. Therefore, the translation of the work of art would be a theoretical impossibility. Nevertheless, the translation of multimodal texts, which form the basis of artistic expression, is a common activity in human communications and the translation of the work of art is a demonstrable feasible undertaking. My intuition is that the theoretical impossibility posited on the translation of the work of art derives from the limitations of traditional theories of translation, and not from the supposedly untranslatability of the work of art. New and comprehensive theoretical models are needed to study the translation of the work of art so as to harmonize empirical evidence with theory.

**Keywords:** work of art; multimodal translation; textual modes; translation theories; Translation Studies.

## INTRODUÇÃO

---

Teoricamente, é impossível traduzir a “obra de arte”. Essa asserção pode ser entendida como verdadeira ou falsa, a depender da perspectiva em que seja enquadrada. O que significa “teoricamente impossível” e como se relaciona isso com intraduzibilidade? Será que algo inerente à obra de arte a torna intraduzível? O que são modos textuais e como as teorias da tradução acolhem esses modos? Como pode a teoria dos signos, de Charles Peirce, auxiliar no exame do tópico em pauta? Este trabalho procura examinar essas questões como forma de provocação de novos olhares sobre as teorias tradicionais da tradução em um mundo cada vez mais marcado pelas formas de expressão multimodal. Antes, porém, considere o que é a obra de arte.

### 1. O QUE É A OBRA DE ARTE

A definição de “obra de arte” é um enigma. Na apresentação de sua tradução do ensaio *A origem da obra de arte*, Castro afirma que Heidegger compreendia o problema da obra de arte como coisa que “não pode ser resolvida em conceitos, mas antes de tudo deve ser experienciada” (CASTRO, 2010, p. IX). Um exemplo que parece ilustrar o ponto de Heidegger foi o que aconteceu no Museu de Arte

Moderna de São Francisco (SFMOMA), em 24 de maio de 2016, conforme noticiado pelo jornal *The Guardian*. Kevin Nguyen, de 16 anos, e TJ Khayatan, de 17, em visita ao museu, colocaram os óculos de Kevin no piso, próximo ao rodapé de uma parede em que havia afixado um documento aparentemente oficial. O objetivo dos rapazes era observar como outros visitantes reagiriam à sua “obra de arte”. *The Guardian* relata que “a obra, impressionante em sua simplicidade, parece ter tocado o público<sup>2</sup>” (HUNT, 2016). Essa peripécia realça a elasticidade do termo “obra de arte” e a consequente dificuldade de sua categorização conceitual.

Refletindo sobre o que pode haver de especial em uma coisa que a eleve ao status de obra de arte, Heidegger argumenta que:

A obra de arte é, de certo, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é *ἄλλο ἀγορεύει* [*allo*=outro, *agoreuei*=diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. Pôr junto com diz-se em grego *συμβάλλειν* [*sym*=com, *ballein*=pôr, jogar]. A obra é símbolo. (HEIDEGGER, 2010, p. 43)

A “mera coisa” no argumento de Heidegger corresponde ao que Kant chamou de “coisa-em-si-mesma” (*das Ding an sich*<sup>3</sup>). A partir do momento em que a “mera coisa” diz (*agoreuei*) outra (*allo*) coisa posta com a “mera coisa”, materializa-se a arte. Em outras palavras, a arte está em construir outros significados a partir da “coisa-em-si-mesma”.

Tome como exemplo a obra *Tête de taureau*, de Pablo Picasso. A *Figura 1* exhibe dois objetos utilitários, a saber, um selim e um guidão de bicicleta. O artista articula os dois objetos de modo a criar um significado inusitado, uma alegoria que “diz outro” algo inesperado. Tal articulação da “mera coisa” cria simbolismos em cascata: a cabeça de um touro, o poder simbolizado pelos chifres, a força de trabalho simbolizada pelo touro, a subserviência, o sagrado e a morte são apenas algumas das possíveis predicções da obra de arte. Essa obra de Picasso, ao que parece, propicia a verificação da validade do argumento de Heidegger sobre a natureza da obra de arte.

---

<sup>2</sup> Salvo anotação específica, toda tradução do inglês para o português, neste trabalho, é de minha autoria.

<sup>3</sup> A “coisa-em-si-mesma”, para Kant, é o númeno. Kant entendia que o raciocínio especulativo do ser humano só tem acesso ao fenômeno, que é a coisa como ela aparece a quem a observa. – (BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA, 2020).



Pablo Picasso, 1942, Tête de taureau (Cabeça de Touro),  
selim e guidão de bicicleta, 33.5 x 43.5 x 19 cm, Musée Picasso, Paris

*Figura 1 - Cabeça de Touro (Pablo Picasso, 1942). - Bricolagem pelo autor.*

Heidegger acrescenta que “na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas” (HEIDEGGER, 1977, p. 22). Essa declaração contém duas premissas importantes para a estudo da tradução da obra de arte<sup>4</sup>. Primeiro, a obra de arte não reproduz algo específico. A obra *Tête de taureau* não é o retrato de um ente singular, mas uma essência, ou aquilo que a coisa é em si mesma, geral da própria obra. Segundo, a obra de arte não é uma mera reprodução referencial das coisas, como um entendimento comum da palavra “símbolo” poderia dar a entender. O Dicionário Grego-Ingês de Lidell-Scott lista dentre uma plethora de acepções da palavra *συμβάλλω* (sim + Ballo) os usos “lançar junto, correr junto, unir, por exemplo, rios que desaguam um no outro (...) [e] fazer um contrato com uma pessoa” (LIDDELL e SCOTT, 1996, p. 1674). Um exemplo de “símbolo” como “contrato” é a significação das palavras. Exceto nas onomatopeias, e isso não de maneira uniforme entre diferentes idiomas, nada há de intrínseco no som das palavras que esteja inseparavelmente ligado ao seu significado. É por convenção (contrato) que se fixam os significados das palavras (VAN LEEUWEN, 1999, p. 193). A tradução do código linguístico opera símbolos convencionados, portanto.

Ao dizer que a obra de arte é símbolo, entendo que Heidegger emprega o sentido de “lançar junto, unir”, que aparece no Canto IV da *Ilíada*, linha 453 (*Figura 2*), na descrição da junção de diferentes correntes de água. Uma vez que as águas de duas correntes se juntem, elas se tornam essencialmente algo novo.

<sup>4</sup> A tradução da obra de arte, portanto, não busca simplesmente reproduzir em mídia diferente uma cópia do texto fonte. Nesse respeito, a tradução da obra de arte é essencialmente arte.

De modo similar, a junção de selim e guidão em determinada articulação pelas mãos do artista resulta em uma nova essência.

[452] Δ' ὡς ὅτε χεῖμα ῥοι  
And as when winter-flowing  
E como quando torrentes de inverno

ποταμοί, ῥέοντες κατ' ὄρεσφι, συμβάλλετον  
torrents, flowing-down from (the) mountains, cast-together  
descendo das montanhas juntas se lançam

ἐς μισγάγκειαν ὄβριμον ὕδωρ, ἐκ μεγάλων  
into (a) common-basin (their) impetuous water, from (their) great  
em (uma) bacia comum (suas) impetuosas águas, de (suas) poderosas

κρουνῶν, ἔντοσθε κοίλης χαράδρης  
springs, within (the) hollow ravine  
correntes, dentro da oca ravina [455]

**Iliada, de Homero - Canto IV**

Versão interlinear de Hamilton, Locke and Clarck (1888)

Figura 2 - Tradução Interlinear da Iliada, de Homero (HOMERO, 1888, p. 187).  
(Tradução para o português: Vilela, W.)

Em suma, enigmática como seja a obra de arte e insegura como seja a tarefa de atribuir a ela uma resolução conceitual, para o propósito deste trabalho, parece razoável assumir que a compreensão da obra de arte em contexto de tradução demanda uma moldura teórica específica. Isso parece especialmente veraz quando o modo textual em tradução não seja o verbal. A tradução da obra de arte tecida no modo textual verbal, basicamente a literatura e a poesia, tem lugar bem definido nos Estudos da Tradução. Quando se trata da tradução de obras de arte em outros modos textuais, a moldura teórica carece de ajustes, ou mesmo de um novo modelo, para compreender obras de arte em texto não verbal nos Estudos da Tradução. Que outros modos textuais são esses é o que veremos em seguida.

## 2. O QUE SÃO MODOS TEXTUAIS

Embora o termo “texto” seja mais frequentemente associado à escrita, a origem desse termo permite a inclusão de formas não linguísticas em sua definição. A palavra “texto” deriva do latim *textus*, que é a origem compartilhada de tecido, textura, têxtil e tecer. Assim, em sua origem, ela contém a ideia de desenvolver uma trama em que fios são ordeiramente dispostos para formar uma rede de pontos, como se faz na fabricação de tecido.

O exemplo mais antigo de que se tem registro desse uso metafórico do termo texto, do latim *textum*, vem da “Instituição Oratória” (9.4.17), onde Quintiliano (c. 35 a c. 100 AD) compara o estilo de composição de Lísias “a um

tecido liso e suave” (QUINTILIANO, 2016, p. 539). Portanto, era metafórico o uso do termo “texto”, uso este que se fundamentava na analogia entre o ato de tecer e a ordenação de ideias em palavras para construir uma narrativa<sup>5</sup>. Com a lexicalização desse termo, seu significado primário refere a um conjunto semiótico ordenadamente construído a partir recursos visuais (imagens), aurais (sons) e verbais.

Discorrendo sobre o texto multimodal, Sara Dictero explica que linguagem, imagens e sons podem ser usados para criar textos autônomos, independentes uns dos outros. Ela argumenta que se trata de “três sistemas semióticos perceptivelmente independentes cuja investigação é respaldada por relevante literatura ao ponto de serem fundamentais ao entendimento dos textos multimodais” (DICERTO, 2018, p. 18). Os textos multimodais seriam construídos, portanto, a partir dos sistemas semióticos verbal, visual e aural. Esses três sistemas semióticos são, de modo geral, suficientes para a construção de texto na maioria das situações comunicativas que fazem parte da experiência humana cotidiana.

O grau de multimodalidade de determinado texto depende da disponibilidade e da viabilidade de emprego de recursos semióticos adequados às necessidades comunicativas. Para comunicar ironia, por exemplo, o texto pertencente ao sistema semiótico verbal na tirinha do cartunista Quino, exibido na *Figura 3* (TEJÓN, 2015, p. 13), necessita do sistema semiótico visual. Inversamente, o visual é incompleto sem o verbal. Dessa forma, os textos multimodais se caracterizam por dispor de recursos semióticos provenientes de dois ou mais sistemas para comunicar sua mensagem.



Figura 3 - Mafalda (TEJÓN, 2015, p. 13)

<sup>5</sup> O *Dicionário Oxford de Latim* corrobora o uso metafórico dos termos *textum* e *textus*. Essa obra define *textum* como “pano, tecido”, “estilo ou padrão de tecer” (...) peça de trabalho trançado”, metaforicamente aplicado a estilo de retórica. O termo *textus* é definido como “padrão ou estilo de tecer (...), tecido feito pela junção de palavras, o corpo de uma passagem” (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1968, p. 1935).

O grau de participação de cada sistema textual (visual, aural e verbal) na comunicação do sentido varia em função de fatores sociais. Dentre tais fatores, Gunther Kress (2010, p. 1-4) acentua as necessidades comunicativas, a identidade institucional e as questões de poder. As necessidades comunicativas variam de acordo com o contexto. Os sinais de trânsito, por exemplo, suprem a necessidade comunicativa de transmissão rápida de informação, sem concorrer pela atenção do motorista, que precisa manter o foco na direção. A identidade institucional e as questões de poder influenciam na seleção dos sistemas textuais e podem ser determinantes na distribuição do espaço destinado à informação que se comunica e à identidade visual da entidade que emite o comunicado.

O emprego da taxonomia de sistemas semióticos, que setoriza recursos semióticos visuais, verbais e aurais, na abordagem da tradução de recursos multimodais, a meu ver, impõe obstáculos à análise do “texto” multimodal. Ele é restritivo, na medida em que a tentativa de delimitar e definir domínios de sistemas semióticos obstrui uma visão panorâmica sobre a questão. Considere, como exemplo, o caso da obtenção de cores pela mistura de cores primárias. A partir da mistura de ciano e amarelo obtém-se a cor verde. Da mistura de magenta e ciano obtém-se o azul. De amarelo com magenta resulta o vermelho e da mistura de todas essas cores resulta o preto. A tríade subtrativa (assim chamada porque com a mistura dessas cores e das cores primárias verde, azul e vermelha subtrai-se toda reflexão de luz, que enxergamos como preto) composta por ciano, magenta e amarelo poderia ser comparada à tríade de sistemas semióticos (verbal, visual e aural). De maneira análoga ao que ocorre na formação da cor azul pela mistura de magenta e ciano – isto é, cria-se uma entidade autônoma, ou recurso independente – o uso simultâneo de sistemas semióticos distintos, verbal e visual, no caso da tirinha de Quino, na *Figura 3*, resulta na criação de uma nova entidade textual, um novo recurso semiótico que preserva características do sistema verbal e do sistema visual, mas que, ao final e ao cabo, é distinto de ambos os recursos primários empregados em sua criação. Um estudo sobre aplicações da cor verde que a tomasse como uma composição de duas cores primárias subtrativas, e não como uma entidade autônoma e independente, apenas dificultaria e obstruiria desnecessariamente tal estudo. De modo similar, a segmentação de modos textuais em obras multimodais obstrui o estudo da tradução de recursos semióticos multimodais.

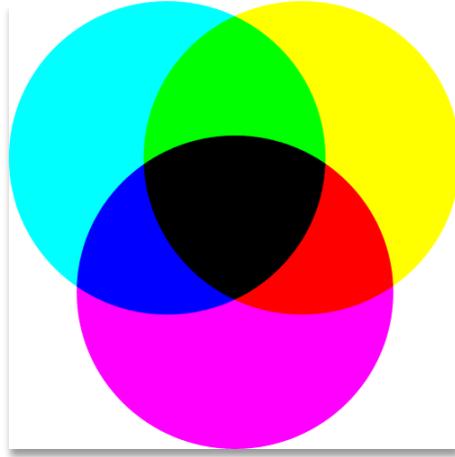


Figura 4 – Mistura subtrativa de cores  
Fonte: (CANTUS, 2004) CC BY-SA 3.0 -  
disponível no repositório digital da Wikimedia Commons.

O termo “texto” refere a uma unidade comunicativa, ordenada e construída a partir de recursos semióticos verbais, visuais e aurais. Como exemplos do termo “texto”, conforme empregado neste artigo, serviriam este texto escrito ou uma apresentação oral dele (verbal), o quadro “Cesta de Frutas”, de Giuseppe Arcimboldo (visual) ou a “Sinfonia n. 1”, de Johannes Brahms (aural). No entanto, essas experiências textuais tendem a transcender barreiras taxonômicas, sejam elas verbais, aurais ou visuais. Esta página emprega múltiplos recursos estéticos visuais, nomeadamente, os espaços entrelinhas, o tipo, as cores e o tamanho das fontes, as margens e recuos, as figuras, quadros, tabulações, títulos e subtítulos. De modo similar, uma apresentação oral deste trabalho teria a óbvia contribuição de recursos aurais e visuais, na entonação, modulação, ênfase segundo o sentido, gestos, postura e mesmo a vestimenta de quem o apresentasse. Tantos são os recursos estéticos visuais empregados na caracterização de um trabalho acadêmico que a declaração acima, de que se trata de um texto verbal, poderia ser dita incompleta.

Nos casos das obras ditas “visual” e “aural”, essa miscigenação taxonômica talvez seja menos evidente. A sinfonia de Brahms, composta ao longo de mais de 20 anos, entre 1854 e 1876 (SANTOS, S. d.), evoca recursos semióticos visuais, seja nas partituras, seja na conformação orquestral necessárias à sua execução. A presença e atuação da orquestra no palco e o gestual do maestro ao reger são poderosas fontes de informação visual, quer para os músicos, quer para a audiência. Ainda que se argumente que esses elementos visuais não fazem parte da peça propriamente dita, sua completa dissociação de fato parece difícil. Além disso, a notação musical (a partitura) contém elementos do código verbal escrito.

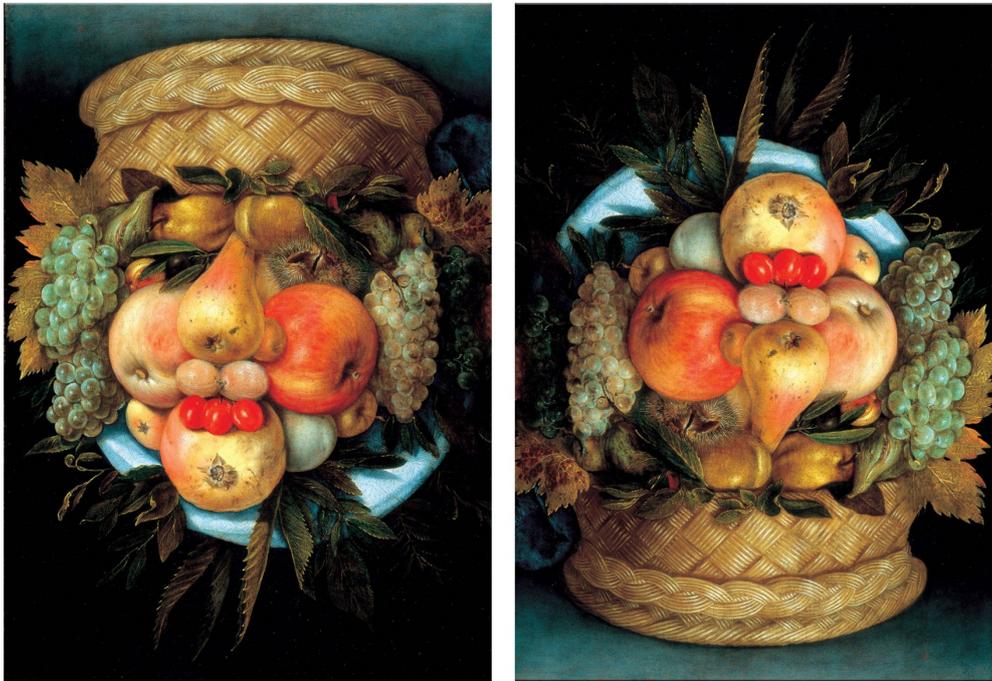


Figura 5 - Cesta de Frutas / Public domain (ARCIMBOLDO, 1550)

No que diz respeito ao terceiro exemplo de texto, o quadro de Arcimboldo (Figura 5), trata-se de uma obra que emprega exclusivamente recursos semióticos visuais. A obra maneirista (WIKIART - VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, S.d.) do final do século dezesseis articula a ressignificação dos componentes visuais a partir da orientação do objeto. Diferente de uma obra abstrata, que se afasta e afasta seus expectadores da linguagem, essa obra provoca a linguagem com sua seleção de coisas comuns para reproduzir a face humana, possivelmente a primeira coisa que um ser humano vê e a mais familiar. Ainda assim, visto não haver emprego, na obra propriamente dita, de recursos textuais dos modos verbal ou aural, essa obra parece contida nos domínios dos recursos semióticos visuais.

A teoria dos signos, de Charles Peirce, contempla questões cruciais ao entendimento do mundo à nossa volta e fornece subsídios úteis ao exame da tradução da obra de arte. Considere os seguintes destaques dessa teoria.

### 3. TEORIA DOS SIGNOS (CHARLES PEIRCE)

A partir dos anos 1860 até o final da primeira década do século 20, o filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) dedicou alguns de seus escritos ao estudo filosófico do signo. Ao longo desse período, Peirce refinou o modelo triádico dinâmico de análise semiótica que propôs, ajustando seu foco à filosofia

e à lógica. Em abril de 1903, Peirce fez sua terceira preleção em Harvard, na qual detalhou a natureza das categorias que chamou de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*: “A primeira categoria é a ideia de algo que é o que é independentemente de qualquer outra coisa. Ou seja, é uma *qualidade* do sentir” (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 160). Em outras palavras, a primeiridade é o início, algo que é livre, espontâneo e original. Continuando sua argumentação, Peirce declara que a “segunda categoria é a ideia que é o que é sendo um segundo em relação a alguma outra coisa. Ou seja, é *reação* como elemento do fenômeno”. A secundidade é um efeito, uma reação a algo precedente sobre si mesma. Por fim, falando sobre a terceiridade, Peirce afirma que a “terceira categoria é a ideia do que é o que é sendo um terceiro, ou médium, entre um segundo e um terceiro. Ou seja, a *representação* como um elemento do fenômeno” (*ibidem*). A terceiridade implica transformação, desenvolvimento, realização, a partir da interação entre secundidade e primeiridade.

No capítulo oito do *Livro II - Correspondências*, que contém cartas para Lady Welby escritas em 1908<sup>6</sup>, Peirce trata da classificação dos signos seguindo o mesmo modelo triádico. No parágrafo 343 (Peirce: CP 8.343), o autor declara que uma definição precisa, ou uma análise lógica, dos conceitos de ciência lhe parece um dos primeiros passos úteis em direção à ciência da semiótica. Em harmonia com esse preceito, Peirce acrescenta:

Eu defino **Signo** como qualquer coisa que por um lado é determinada por um Objeto e, por outro lado, determina uma ideia na mente de uma pessoa, de modo tal que esta última determinação, que eu chamo de **Interpretante** do signo, seja indiretamente determinada por aquele Objeto. Um signo, portanto, está em uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. É necessário, porém, distinguir o **Objeto Imediato**, ou o Objeto como representado pelo signo, do **Objeto Dinâmico**, ou Objeto realmente eficiente, mas não imediatamente presente. De modo similar, é necessário distinguir o **Interpretante Imediato**, ou seja, o Interpretante representado ou significado no Signo, do **Interpretante Dinâmico**, ou o efeito de fato produzido na mente pelo Signo; e ambos devem ser distinguidos do **Interpretante Normal**, ou o efeito que seria produzido na mente pelo Signo depois de o pensamento se desenvolver suficientemente. Sobre essas

---

<sup>6</sup> Data obtida de notas editoriais em rodapé de página de texto não-publicado, conforme Peter Mahr, Universität Wien, disponível em <https://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/2011.7.html>, acesso em 26/01/2021.

considerações, eu baseio a identificação de dez aspectos em que Signos podem ser divididos. Não afirmo que essas divisões sejam suficientes. Visto que cada uma delas é uma tricotomia, para decidir que classes de signos resultam delas eu teria  $3^{10}$ , ou 59.049 difíceis questões para considerar cuidadosamente; assim, não assumo a tarefa de levar adiante minha divisão sistemática de signos, mas a deixo ao cargo de futuros exploradores (HARTSHORNE e WEISS, 1931, p. 2748).

Em documento anterior, o manuscrito 404 (de 1894), que mais tarde se tornou o capítulo dois de *How to Reason: A Critick of Arguments (Como Pensar: Uma crítica de argumentos)*, Peirce elaborou didaticamente uma explanação do termo “signo” no contexto dos estudos semióticos (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 4). Para ele, a definição de signo é necessária porque todo raciocínio é uma interpretação de signos de alguma espécie. Encontrar a resposta para a definição de signo requer reconhecer três estados mentais: sentimento, reação e pensamento.

O estado mental chamado “sentimento” é aquele em que algo está presente na mente sem ser evocado por pensamento consciente. Peirce argumenta que esse estado seria semelhante às condições do indivíduo durante o sonho, em que não se tem controle racional dos pensamentos. Uma vez acordada, a pessoa nunca estaria pura e simplesmente nesse estado mental, mas todo indivíduo sempre tem algo na mente e esse algo, quando não exerce a razão, não deriva de ato voluntário e enquanto não se traduz em ação, seria o que Peirce chama de estado mental do “sentimento”. “Reação” seria o segundo estado mental cuja compreensão é necessária para a definição de signo. Nesse estado, a interação de duas coisas provoca no indivíduo uma reação involuntária. Peirce ilustra isso com a descrição de um indivíduo que é abruptamente tirado de um estado onírico pelo barulho ensurdecador de uma sirene e que, protegendo os ouvidos com as mãos, foge instintivamente. A percepção da sirene induz à ação não voluntária e provoca nele uma reação baseada em sua percepção da realidade à sua volta. Por fim, o estado mental do “pensamento” envolve observação racional e aprendizado. Na ilustração usada por Peirce, o indivíduo que teve seu estado onírico interrompido por uma sirene e que, no primeiro momento, teve uma reação instintiva, nesse estágio, seria capaz de apreender que suas ações podem interromper o barulho e de usar esse conhecimento concordemente.

Em resumo, os estados mentais do “sentimento”, da “reação” e do “pensamento” diferem em escopo. O primeiro está confinado à coisa pela coisa, no domínio das ideias não racionais, algo que simplesmente é na mente, sem evocar ou convocar a razão ou compelir à ação. O segundo é desencadeado

pela interação de duas coisas, ou dois estados de sentimento, e provoca uma reação involuntária no indivíduo que o experimenta. O terceiro, o estado do “pensamento”, resulta do encadeamento de eventos mentais num crescendo do não racional para a assimilação inteligente e compreensiva das coisas.

Peirce argumenta que há três maneiras de se manifestar interesse em algo. Essas maneiras, de certo modo, ecoam os estados mentais acima. Primeiramente, pode haver interesse na coisa pela própria coisa. A seguir, viria o interesse em algo por causa de suas reações e relações com outras coisas. Por fim, o interesse em algo como meio de levar à mente uma ideia sobre alguma coisa. Quando isso ocorre, segundo Peirce, constitui-se um “signo, ou representação” (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 5). Para ilustrar o argumento de Peirce, pense no arco-íris. A primeira maneira do interesse seria a simples contemplação do belo e a experimentação não racionalmente dirigida dos sentimentos evocados pela imagem. Um segundo estágio de interesse compreenderia a contemplação do arco-íris em relação ao cenário geral e às condições atmosféricas propícias à manifestação do fenômeno. A associação do arco-íris ao relato bíblico sobre o pacto divino de jamais arruinar a terra por meio de um dilúvio global (Gênesis 9:8-17) seria equivalente ao terceiro modo de manifestar interesse em algo, o de levar à mente uma ideia como forma de representação. Nesse caso, o arco-íris seria o signo (símbolo) do pacto.



Figura 6 - Esquema simplificado da Teoria dos Signos, de Charles Peirce (elaborado pelo autor).

Como representado no esquema simplificado na *Figura 6*, Peirce afirma que há três tipos de signos: (1) as semelhanças, ou os ícones, (2) as indicações, ou os índices e (3) os símbolos, ou signos gerais. “Os ícones carregam ideias das coisas que representam pela simples imitação” (PEIRCE EDITION PROJECT, 1998, p. 5). Os índices mostram algo sobre as coisas. Os símbolos, por sua vez, são associados com seus significados pelo uso. Esse seria, segundo Peirce, o caso da “maioria das palavras, sentenças, discursos, livros e bibliotecas” (*ibidem* p. 5). Nas origens da palavra símbolo, do grego *σύμβολον* (lançar junto), está a ideia de contrato, ou convenção. O símbolo não contém informação, mas a representa. Tal representação carece de indicações ligadas à experiência das partes envolvidas na comunicação. Por fim, Peirce afirma que todo raciocínio implica uso de uma mistura indispensável de semelhanças, índices e símbolos (*ibidem* p. 10). Desse modo, o modelo triádico do signo estaria na base de todo pensamento.

#### 4. POR QUE IMPOSSIBILIDADE TEÓRICA

Para Jakobson, “poesia [e, por extensão, a obra de arte] é por definição intraduzível” (JAKOBSON, 1959, p. 238). O motivo básico de tal asserção seria que, como a arte, a construção poética não tem função representativa a partir do signo semântico. Nas palavras de Jakobson, “na poesia, as equações verbais (...) carregam sua própria significação autônoma” (*ibidem*). Ou seja, a poesia não “significa” algo, ela “é” algo. Paralelamente, Paulo Ronai, conforme citado por Haroldo de Campos, vê na “impossibilidade teórica da tradução” de textos criativos a “assertiva de que tradução é arte. (...) “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”” (CAMPOS, 1992, p. 34).

Essa aporia, segundo a entendo, realça a hipótese de que a intraduzibilidade do texto criativo é, pelo menos parcialmente, uma questão terminológica. Ou seja, depende de como se define o termo “tradução”. Assim como poeta e poesia não existem uma sem a outra, a tradução do intraduzível, teoricamente impossível, materializa o conceito de tradutor que a traduz através do mesmo tipo de relação causal. A negação da impossibilidade teórica pelo fato empírico sugere a necessidade de revisão do arcabouço teórico dos modelos de tradução. As contribuições de reflexões teóricas sobre o tema da intraduzibilidade feita por vários autores, dentre eles, Roman Jakobson (1959), Walter Benjamin (2008), Jacques Derrida (2002) e Haroldo de Campos (1992), seriam evidências que corroboram a necessidade de um modelo teórico mais abrangente, no que concerne a tradução da obra de arte. Em linhas gerais, esses

autores concordam com o paradigma da intraduzibilidade do estético, proposto por de Immanuel Kant, em 1790:

Eu arguo que este princípio [o *espírito*, ou senso estético que anima a mente] não é senão a habilidade de exhibir ideias estéticas; e, por ideia estética me refiro a uma representação da imaginação que desencadeia muito pensamento, mas que de modo algum o determina; isto é, nenhum conceito [específico] é adequado à sua expressão completa pela linguagem de um modo que esta nos permita sua compreensão. É fácil perceber que uma ideia estética é a contraparte (pingente) de uma ideia racional que, em contrapartida, é um conceito ao qual nenhuma intuição (ou representação da imaginação) pode ser adequada (KANT, 1987, p. 182).

No artigo *O princípio da intraduzibilidade*, Márcio Seligmann explica que “Kant acreditava que desde que se respeitasse os limites do mundo fenomênico, este poderia ser traduzido em conceitos. (...) Para ele as ideias estéticas não poderiam ser traduzidas para as da razão” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 17). Essa visão kantiana implica a compreensão do mundo como texto passivo de tradução, mas coloca em relação de intraduzibilidade os campos conceituais estético e racional. Ainda segundo Seligmann, a transposição do argumento na *Crítica do Julgamento Estético* de Kant, de que nenhuma linguagem pode tornar completamente compreensível uma ideia estética, significa que “a tradução de obras poéticas deveria limitar-se a uma determinada faculdade, a saber à imaginação. Entendimento e razão não podem atuar aqui: logo a tradução (de poesia) deve ser eminentemente criativa, é *poiesis*” (*ibidem* p. 18). O termo *poiesis* refere à atividade de criação, de trazer algo novo à existência. Em certo sentido, toda tradução é algo novo. No entanto, nesse contexto, o termo *poiesis* sugere atividade intelectual criativa, que é mais do que apenas repetir fielmente um texto fonte em uma forma alvo.

O contraste entre a impossibilidade teórica da tradução da obra de arte, ou texto criativo (CAMPOS, 1992, p. 35), e a aporia no fato empírico dessa espécie de tradução, por outro lado, ressalta que o modelo teórico tradicional da tradução seria insuficiente para contemplar todas as possibilidades de trânsito de sentido entre recursos semióticos. Por modelo tradicional, refiro à abordagem que empreende oferecer uma explicação racional para cada ato tradutório. O argumento de Seligmann, de que a tradução da obra de arte “deve ser eminentemente criativa” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 18), harmoniza com a assertiva de Haroldo de Campos, para quem toda tradução de texto criativo é nomeada “recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35). Termos como “transcrição”,

“transmutação”, “transdução” e outros têm sido propostos para nomear esse tipo de tradução mais imaginativa. Ao que parece, porém nenhum desses termos é unanimemente aceito. Se para o modelo “tradicional” da tradução a estética da poesia constitui um caso de impossibilidade teórica de tradução, isso também se aplica à expressão artística em outros modos textuais. Portanto, o modelo de tradução suficiente para traduzir a obra de arte tem de ser outro que não o “tradicional”. Opto, então, pelo uso do termo tradução multimodal, que entendo como moldura suficientemente compreensiva para a tradução da obra de arte.

## 5. A TRADUÇÃO MULTIMODAL COMO POSSIBILIDADE TEÓRICA DE TRADUÇÃO DA OBRA DE ARTE

A tradução multimodal trata da transferência de sentidos entre textos multimodais. A tradução de legendas seria um exemplo de tradução multimodal, posto que o código fonte é constituído por imagens, palavras e outros sons desprovidos de significação semântica, tais como música, efeitos acústicos e ruídos. Nesse caso específico de tradução, embora a operação se dê primariamente na camada verbal de texto, o resultado é igualmente multimodal. Além disso, por causa das limitações de quantidade de linhas, quantidade de caracteres por linha e tempo mínimo de exibição da legenda para permitir sua leitura, o tradutor pode decidir pela supressão de termos resolvidos pela cena. Tal supressão reforça a dependência entre os modos textuais em jogo e, com efeito, a propriedade de sua caracterização como tradução multimodal. A tradução de legendas é apenas um exemplo de tradução de textos multimodais.

Por que “tradução multimodal” em lugar de “tradução intersemiótica”? Desenvolvendo “Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução” com base na teoria do signo, de Peirce, Roman Jakobson (1959) postula o que seria a primeira taxonomia da tradução nos tempos modernos. Nela, o autor distingue “três modos de interpretar o *signo verbal*: pode ser traduzido para outros signos da mesma língua, para outra língua ou para outro sistema não verbal de símbolos” (*ibidem* p. 233, grifo meu). Na sequência, Jakobson propõe as três categorias correspondentes aos três modos de interpretar o signo verbal: “tradução intralingual”, “tradução interlingual” e “tradução intersemiótica ou transmutação” (*ibidem*). Assim, pela taxonomia de Jakobson, o ponto de partida nas três categorias da tradução seria o “signo verbal”.

O termo “tradução”, por causa de seu uso mais frequente no campo linguístico e de sua associação cristalizada ao sistema semiótico verbal, pode induzir à conclusão de que a “tradução intersemiótica” requer a presença de código verbal. O termo “intersemiótica”, por si só, nada contém que sugira tal ideia, pois apenas indica de modo genérico em que área a tradução ocorre. Posto que o sistema semiótico verbal esteja contido no conjunto dos sistemas

semióticos, tanto a “tradução intralingual” quanto a “interlingual” seriam, em última análise, em sentido expandido, traduções intersemióticas (entre recursos semióticos de naturezas diferentes) ou intrasemióticas (entre recursos semióticos da mesma natureza).

Refletindo sobre o termo “tradução”, Gunther Kress defende o emprego de termos mais específicos para referir à tradução de recursos semióticos multimodais. O autor argumenta que “tradução é o termo usado para descrever mudanças relevantes em significado: através de gêneros, de modos, de culturas e de quaisquer combinações entre esses” (KRESS, 2010, p. 124). Em vista desse emprego genérico do termo “tradução” para nomear alterações na representação, Kress advoga o uso dos termos “transdução” e “transformação”, o primeiro para nomear o movimento entre modos semióticos e mudança de entidades, e o último para referir a movimentos intra modo semiótico com a “reordenação das entidades em um sintagma” (*ibidem*). Com base na proposta de Kress, a tradução de uma obra literária em cinematográfica, por exemplo, seria uma “transdução”, porque essa envolveria modos semióticos distintos. A tradução de uma pintura a óleo para a forma de grafite seria uma “transformação” porque tanto a obra em posição de código fonte quanto a em posição de código alvo estão compreendidas no mesmo sistema semiótico, a saber, o texto visual.

A proposta do termo “tradução multimodal”, derivado da teoria social-semiótica da multimodalidade, de Gunther Kress, tem sido aceita e o termo tem sido empregado com frequência na literatura. Como vimos no exemplo da tirinha de Quino (*Figura 4*), o termo “multimodal” considera o aspecto do texto composto a partir de diferentes sistemas semióticos. Em conjunto com o termo tradução, ele transmite a ideia de representar em um ou mais sistemas semióticos um texto produzido a partir de sistemas semióticos diversos. O termo “tradução multimodal” contempla o emprego simultâneo de elementos de mais de um código, ou sistema semiótico. Nesse respeito, tal termo parece se ajustar com propriedade à maneira composta em que as comunicações ocorrem no mundo contemporâneo.

O termo “tradução intersemiótica”, conforme proposto por Jakobson, ainda que lhe escape do escopo inicial a tradução de texto em um sistema semiótico não verbal para outro sistema não verbal, parece suficiente, como tem sido por mais de seis décadas, para referir ao tipo de tradução que interessa como objeto de estudo neste trabalho. Por outro lado, o uso consistente desse termo primariamente associado à presença de texto do sistema semiótico verbal como um elemento do par em tradução acrescenta certo grau de difusão a essa terminologia. No que diz respeito à proposta terminológica de Kress (transdução e transformação), entendo que ela seja adequada ao âmbito da teoria social-semiótica da multimodalidade (KRESS, 2010, p. 124). Entretanto, percebo o que

parecer ser uma adesão mais relevante ao emprego do termo “tradução multimodal”, por parte de pesquisadoras e pesquisadores, como indicador de sua adequabilidade aos movimentos sociais em curso e às comunicações multimodais do século 21. Assim, adoto neste trabalho o uso do termo “tradução multimodal” para referir à tradução de/para/entre textos descendentes e/ou ascendentes de sistemas semióticos cuja composição inclua recursos semióticos provenientes de modos textuais híbridos.

## 6. CONCLUSÃO

Em recapitulação, este trabalho examina brevemente, primeiro, o problema da definição da obra de arte, com o objetivo de ressaltar a importância da terminologia para o enquadramento adequado da expressão artística a uma moldura teórica de tradução. Segundo, apresenta uma explanação dos modos textuais visual, aural e verbal, e demonstra a associação primária, tradicional, dos Estudos da Tradução com o modo textual verbal. Terceiro, recupera a teoria dos signos, de Peirce, como modelo teórico básico para a interpretação do mundo à nossa volta. Quarto, estabelece a relação dessa teoria com a modelo triádico de Jakobson para a tradução. Quinto, considera em que sentidos a tradução da obra de arte é uma impossibilidade teórica. Por fim, considera a proposta teórica da tradução multimodal como subsídio para a compreensão da tradução da obra de arte nos Estudos da Tradução.

Ao propor a teoria multimodal para a tradução, Gunther Kress se posiciona intencionalmente fora dos Estudos da Tradução (KRESS, 2020, p. 24). Isso é significativo por sugerir relutância dos Estudos da Tradução em acolher uma possível resolução da impossibilidade teórica da tradução da obra de arte. A tradução multimodal, arguo, é corriqueira, acontece a todo momento e em todo lugar onde haja comunicação humana. A arte, porém, comunica o inefável. O pivô dos modelos teóricos tradicionais de tradução tem sido o símbolo. Pelo esquema da teoria do signo (*Figura 6*), o símbolo é fixado por convenção. O modo textual verbal, como vimos, é altamente simbólico. Toda convenção, todo pacto, toda combinação codificada requer racionalização. Quem traduz “*bottle*” por “garrafa”, garante a exatidão da tradução com a reversibilidade. Quem traduz escultura em música não tem essa garantia para oferecer, porque recursos semióticos de diferentes naturezas estão envolvidos nesse tipo de tradução. Além disso, uma das propriedades da obra de arte é a comunicação daquilo que não pode ser expresso em palavras. Ainda que, por perífrase, se consiga uma aproximação do sentido de uma peça sinfônica, por exemplo, o âmago do sentido continuaria encerrado na obra.

O modelo triádico do signo, se ordenado em colunas, teria três espaços: o objeto, o signo e o interpretante. O signo conceitualiza o objeto em três

categorias, a saber, ícones, índices e símbolos, cujas funções foram examinadas neste trabalho. A maneira como os símbolos são empregados para conceituar sentimentos é essencialmente diferente da maneira que conceituam coisas materiais. Por exemplo, o símbolo “tapete” está ancorado em item bem definido. O símbolo “alegria”, diferentemente, ancora-se em uma experiência corporal. Ao traduzir “alegria” por “joy”, o tradutor não traduz o sentimento, mas tão somente o símbolo. É igualmente verdade que quem traduz “tapete” por “rug” traduz o símbolo. A diferença entre as duas traduções é que o termo “tapete” pode ser racionalmente conceituado, ao passo que o termo “alegria” não o pode ser. Qualquer tentativa de conceituar sentimentos entraria num ciclo infinito de recorrência a termos empregados para descrever sentimentos correlacionados. Alegria é sentir-se bem, sentir-se animado, disposto, bem-humorado, cada um desses termos igualmente empacados no mesmo ciclo. Nesse sentido, os sentimentos são essencialmente inefáveis.

A obra de arte expressa aquilo que não se pode colocar em palavras. Se os modelos teóricos da tradução tradicional assumem o modo textual verbal (signo verbal) como “tradução propriamente dita”<sup>7</sup>, tendo presente a teoria do signo, eles buscam na coluna do signo, na linha do símbolo, sua aplicação. A tradução da obra de arte requer um modelo teórico que tenha aplicação também na coluna do “objeto”, porque esta coluna é a que pode conter o inefável. Ao colocar em pé de igualdade os modos textuais visual, aural e verbal, a proposta da teoria social multimodal, de Gunther Kress (KRESS, 2010; KRESS, 2020), se apresenta como promissora possibilidade teórica para a tradução da obra de arte.

## 7. REFERÊNCIAS

BENJAMIN, WALTER. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, L. (. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.** Tradução de Suzana Kampff Lages. Belo Horizonte: viva voz, 2008. Cap. 4, p. 66-81.

BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA. "Noumenon". **Encyclopaedia Britannica**, 10 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/noumenon>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

---

<sup>7</sup> Ao comentar o ensaio de Jakobson, depois de descrever o conceito de tradução “intralingual” Jacques Derrida ironicamente acrescenta: “Existiria em seguida o que Jakobson chama lindamente de tradução “propriamente dita”, a tradução *interlingual* que interpreta signos linguísticos por meio de uma outra língua” (DERRIDA, 2002, p. 23). Ou seja, tradução autêntica teria de ser interlingual, conceito que prevalece e ecoa.



CAMPOS, H. D. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. ISBN 85-273-0329-9.

CANTUS. Subtractive Color Mixing. **Wikimedia Commons.**, 2004. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SubtractiveColorMixing.png>>. Acesso em: 30 mar. 2021. CC BY-SA 3.0.

CASTRO, M. A. D. Apresentação: a arte, o originário e a verdade. In: HEIDEGGER, M. **O origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010. p. 7-31. ISBN 978-85-62938-03-0.

DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002. ISBN 85-7041-316-5.

DICERTO, S. **Multimodal Pragmatics and Translation**: a new model for source text analysis. London: Palgrave, 2018. ISBN 978-3-319-69344-6.

HARTSHORNE, C.; WEISS, P. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: The Murray Printing Company, 1931.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. ISBN 972-44-0524-9.

\_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. Ed. bilíngue. ed. São Paulo: Edições 70, 2010. ISBN 978-85-62938-03-0.

HOMERO. **The Iliada of Homer**. Tradução de Thomas Clarck. Ed. interlinear. ed. Philadelphia: David McKay, 1888.

HUNT, E. Pair of glasses left on US gallery floor mistaken for art. **The Guardian**, 27 maio 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/us-news/2016/may/27/pair-of-glasses-left-on-us-gallery-floor-mistaken-for-art>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

JAKOBSON, R. **On Linguistic Aspects of Translation**. Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

KANT, I. **Critique of Judgment**. Tradução de Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing, 1987. ISBN 0-87220-026-4. Publicado originalmente na Prússia, em 1790.

KRESS, G. **Multimodality**: A social semiotic approach to contemporary communication. London & New York: Routledge, 2010. ISBN 0-203-97003-9.

\_\_\_\_\_. Transposing meaning: translation in a multimodal semiotic landscape. In: BORJA, M.; TOMALIN, M. **Translation and Multimodality**: Beyond Words. Oxon: Routledge, 2020. Cap. 1, p. 24-48. ISBN 978-0-429-34155-7.



LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. 10<sup>a</sup>. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996. ISBN 0 19-864226-1.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. Oxford Latin Dictionary. London: Oxford University Press, 1968.

PEIRCE EDITION PROJECT. **The Essential Peirce**. Bloomington: Indiana University Press, v. II, 1998. ISBN 025333397-0.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição Oratório**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, v. 3, 2016. ISBN 978-85-2685-1330-4. Edição em latim e português.

SANTOS, P. S. M. SINFONIA Nº 1 EM DÓ MENOR, OP. 68. **Orquestra Filarmônica de Minas Gerais**, S. d. Disponível em:  
<<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/brahms-sinfonia-no-1-op-68/>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

SELIGMANN-SILVA, M. Filosofia da tradução - tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, 1, 01 jan. 1998. 11-47. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5376>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

TEJÓN, J. S. L. Mafalda. **DocPlayer**, 2015. Disponível em:  
<<https://docplayer.es/64138-Mafalda-2-mafalda-papa.html>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

VAN LEEUWEN, T. **Speech, Music, Sound**. London: MacMillan Press Ltd, 1999. ISBN 978-0-333-64289-4.

WIKIART - VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Mannerism (Late Renaissance). **WikiArt.org**. [S.d.]. [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org), S.d. Disponível em:  
<<https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/mannerism-late-renaissance>>. Acesso em: 30 mar. 2021.